



Batucada: um olhar sobre o samba maranhense¹

Raul Brunno Pereira Sousa (UFMA/PGCult – raul.brunno@discente.ufma.br)²

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-5293-9517>

Ricieri Carlini Zorzal (UFMA/PGCult – ricieri.zorzal@ufma.br)³

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1896-3967>

Ana Caroline Amorim Oliveira (UFMA/PGCult – oliveira.ana@ufma.br)⁴

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9337-6335>

Valeria Cristina Lopes dos Santos (UFMA/PGCult – valeria.cristina@discente.ufma.br)⁵

Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-1376-2243>

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo refletir sobre o samba no Maranhão a partir de grupos que concebem o ritmo no estado. Ponderando sobre o samba como a representação de um elemento de identidade nacional, procurou se entender as narrativas construídas sobre a explicação do que seria o Brasil, analisando assim as explicações do pensamento social que se debruçaram sobre a explicação do país, examinando processos e elementos simbólicos atribuídos como traços da identidade brasileira. Assim, o artigo elabora uma análise da cultura popular com um campo de disputa político, concebido em um processo dialético e como um elemento dinâmico. Dessa forma pensando a partir perspectiva da representação do samba no Brasil, pretende-se considerar as percepções simbólicas dos fazedores culturais desta expressão no Maranhão e refletir sobre o samba como uma manifestação da cultura popular maranhense, destacando as características que atravessam o ritmo no estado. Para isso foi realizado trabalho de campo com grupos de samba de cidades do Maranhão por meio de entrevistas com os fazedores culturais que envolvem o ritmo. As análises desenvolvidas ao longo do trabalho procuram evidenciar como a representação do samba estruturam os significados sobre identidade e cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE: Samba. Maranhão. Cultura Popular. Identidade.

Batucada: una mirada a la samba do Maranhão

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la samba en Maranhão a partir de grupos que crean el ritmo en el estado. Pensando en la samba como representación de un elemento de identidad nacional, buscamos comprender las narrativas construidas sobre la explicación de lo que sería Brasil, analizando así las explicaciones del pensamiento social que se centraron en la explicación del país, examinando procesos y elementos simbólicos atribuidos. como rasgos de la identidad brasileña. Así, el artículo elabora un análisis de la cultura popular como campo de

¹ Este artigo corresponde a uma versão revisada e ampliada de um trabalho originalmente apresentado durante o V Simpósio Internacional Interdisciplinar em Cultura e Sociedade e a XI Semana Acadêmica do PGCult.

² Cientista Social e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

³ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

⁴ Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professora Associada I do Curso de Ciências Humanas/Sociologia da Universidade Federal do Maranhão.

⁵ Cientista Social e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.



disputa política, concibiéndola en un proceso dialéctico y como un elemento dinámico. Así, pensando desde la perspectiva de la representación de la samba en Brasil, pretendemos considerar las percepciones simbólicas de los creadores culturales de esta expresión en Maranhão y reflexionar sobre la samba como manifestación de la cultura popular en Maranhão, destacando las características que permean el ritmo. en el estado. Para ello, se realizó un trabajo de campo con grupos de samba de ciudades de Maranhão a través de entrevistas con hacedores culturales que involucran el ritmo. Los análisis desarrollados a lo largo del trabajo buscan resaltar cómo la representación de la samba estructura significados sobre la identidad y la cultura popular.

PALABRAS CLAVE: Samba. Maranhão. Cultura Popular. Identidad.

Batucada: a look at samba from Maranhão

ABSTRACT: This article aims to reflect on samba in Maranhão based on groups that create the rhythm in the state. Pondering samba as the representation of an element of national identity, we sought to understand the narratives constructed on the explanation of what Brazil would be, thus analyzing the explanations of social thought that focused on understanding Brazil, examining processes and symbolic elements attributed as traits of Brazilian identity. Thus, the article develops an analysis of popular culture as a field of political dispute, conceiving culture in a dialectical process and as a dynamic element. Thus, thinking from the perspective of the representation of samba in Brazil, we intend to consider the symbolic perceptions of those who play this cultural asset in Maranhão with samba as an element of Brazilian identity and reflect on samba as a manifestation of popular culture in Maranhão, highlighting the characteristics that cross the rhythm in the state. For this, fieldwork was carried out with samba groups from cities in Maranhão through interviews with cultural makers who involve the rhythm. The analyzes developed throughout the work seek to highlight how the representation of samba structures meanings about identity and popular culture.

KEYWORDS: Samba. Maranhão. Popular Culture. Identity.

Introdução

No vasto panorama das manifestações culturais brasileiras, o samba destaca-se como uma das expressões mais emblemáticas da identidade do "ser brasileiro". No estado do Maranhão, essa manifestação cultural também se faz presente; contudo, encontra-se frequentemente relegada a escassos investimentos e é concebida, no imaginário coletivo maranhense, como inferior em relação às escolas de samba de maior destaque no cenário nacional, particularmente as do Rio de Janeiro. Ademais, sob uma perspectiva regionalista, atribui-se maior ênfase a outras manifestações culturais amplamente reconhecidas no estado. Assim, embora o samba constitua um elemento de identidade para o povo brasileiro, não se configura como o traço mais representativo da identidade cultural maranhense, preterida de investimentos pelos órgãos públicos ligado à cultura em relação a outras manifestações culturais maranhenses, por exemplo. (Araújo, 2012)



No entanto, o samba maranhense existe não apenas na forma de expressão das Escolas de Samba, embora atualmente se manifeste predominantemente nesse formato. Ele também se revela por meio de suas especificidades (o batuque, a organização dos desfiles e seus elementos e etc.) nas quais o conteúdo da expressão é acionado a partir de operações simbólicas que constituem uma realidade cultural maranhense.

Neste contexto, em que se encontram as manifestações das turmas que tocam samba no Maranhão, surgem diversas indagações. Questões essas que nos conduzem a refletir não apenas sobre as particularidades do samba no Maranhão, mas também sobre a própria cultura, analisada a partir das dinâmicas sociais que permitiram a construção de um ritmo popular como símbolo nacional. Nesse processo, é crucial compreender como se deu a formação de grupos que executam o samba no estado e as implicações culturais associadas a essa prática.

A coleta de dados para a construção deste artigo foi realizada por meio de encontros com diversos grupos no estado do Maranhão. Conforme Geertz (2008), para compreender uma cultura de indivíduos e comunidades inseridos em um contexto social específico, recorre-se à etnografia como metodologia para investigar os fenômenos sociais que se manifestam nesse universo. Embora o contato com alguns dos grupos que praticam o samba no Maranhão tenha sido incipiente, impossibilitando uma experiência etnográfica mais aprofundada, com observação participante desses grupos, os elementos destacados pelos agentes culturais responsáveis por essa manifestação no estado proporcionam subsídios importantes para a reflexão sobre o fenômeno, permitindo a análise de certos aspectos culturais que configuram o samba no contexto maranhense.

Dessa forma, no primeiro momento o trabalho irá discorrer sobre a construção do samba como símbolo de identidade nacional brasileira, prosseguindo da discussão da cultura popular como um campo de disputa para refletir sobre a formação de identidade de grupos de samba no Maranhão e por último descrever o samba como uma manifestação da realidade social maranhense.



A oportunidade de contato com esses grupos se deu pelo ensejo de ser pesquisador voluntário na ação do Inventário Nacional de Referências Culturais das Turmas de Samba do Maranhão, projeto esse do IPHAN coordenado pelo GP Mina. Além do contato direto com alguns grupos de samba no trabalho de campo em algumas cidades do Maranhão, pude ter acesso as entrevistas feitas pelos outros pesquisadores que estão participando da execução do INRC das turmas de samba do Maranhão. Tal acesso a esse material me deu a oportunidade de ter uma visão um pouco mais ampla do cenário do samba no estado. Desse modo, as análises feitas vão ser consideradas também de dados obtidos por meio dessas entrevistas com os fazedores culturais que tive alcance⁶.

Situando o samba como símbolo nacional.

O samba é um ritmo e gênero musical amplamente reconhecido e identificado em todo o território brasileiro. É considerado um dos principais elementos de identidade nacional, promovendo a aproximação entre os brasileiros e integrando um dos componentes fundamentais da construção da identidade do Brasil: samba, futebol e carnaval. Essa formação identitária está vinculada ao processo de modernização pelo qual o Brasil atravessava, no qual tais elementos desempenham um papel crucial na construção do Estado-Nação. Como descreve Vianna (1995):

“O problema da unidade da pátria [...] foi um dos mais graves problemas políticos das ‘terras brasileiras’[...] sobre o que vem ser essa unidade e como ela serve de pano de fundo ideológico para a Revolução de 1930 e o período histórico de consolidação do samba como símbolo nacional” (Vianna, 1995, p. 56)

O problema da identidade brasileira, todavia, não se restringe ao século XX (sendo anterior à institucionalização do samba como símbolo nacional), mas remonta à imposição de um projeto moderno, entendido como continuidade do processo de expansão colonial europeia. Se, com o fim do feudalismo, o

⁶ Os dados obtidos são de grupos de samba no Maranhão entrevistados são das regiões da Baixada Maranhense, Baixo Munim e Litoral Ocidental. Sendo as cidades, entre sedes, povoados e quilombos, Bequimão, Rosário, Presidente Juscelino, Axixá, Central do Maranhão, Guimarães, Icatu, Alcântara, Cururupu, Pinheiro, Pedro do Rosário, Cedral, Santa Helena, Serrano do Maranhão, Bequimão, Penalva, Santa Rita.



continente europeu passou por rupturas políticas e sociais, essas novas estruturas organizacionais também repercutiram no mundo, atualizando as formas de dominação exercidas nas colônias.

Desde o século XIX, com o fim da sede do Império português e a Proclamação da República, o debate entre os intelectuais concentrava-se em definir o que caracterizava o Brasil como nação, associando o ‘atraso’ local, em comparação com a Europa, ao caráter mestiço, no qual a mistura racial entre diferentes povos seria interpretada como um sinal de penúria do país. Referenciados, em grande parte, pelo evolucionismo dominante nas ideias da época e pelas teorias raciais e eugenistas anteriores à virada do século XX, o caráter racial da miscigenação brasileira foi apontado como a principal razão pela ‘desgraça’ do país, uma vez que estavam associadas a outras características raciais, como a do negro e do indígena, vistas como inferiores (Ortiz, 1985, p. 127). Contudo, à parte dessa visão, o caráter mestiço, considerado um dos elementos definidores da cultura brasileira, foi também interpretado sob um olhar menos pessimista.

Foi Gilberto Freyre quem conferiu uma característica mais positiva à mestiçagem, apresentando-a como algo que deveria ser valorizado, pois seria o nosso traço específico, distinguindo-nos das demais nações, e sendo, portanto, um elemento definidor da brasilidade (Vianna, 1995, p.75). Na construção da narrativa de *Casa Grande e Senzala*, ao explorar a convivência entre colonizadores portugueses, indígenas e africanos escravizados, Freyre argumenta que a coabitação entre esses grupos na dinâmica da casa-grande e da senzala possibilitou uma convivência íntima, interpretando-a como um intercâmbio cultural que permitiu a promoção de uma relação mais harmoniosa entre os envolvidos, quando comparado a outras nações que também foram impactadas pelos processos de colonização.

Dessa forma, essa visão elaborada por Freyre está aliada ao pensamento de que o Brasil vivia uma democracia racial, ou seja, uma ideologia que sustenta a ideia não há desigualdades raciais. Argumentando que a experiência colonização portuguesa, por “motivos culturais”, seria diferente as outras



experiências europeias de colonização⁷. Como já tanto criticado por diversos autores e pelo [Movimento Negro](#)⁸ que essa relação interpretada por ele é falaciosa, visto que longe de ter sido uma relação harmoniosa entre pretos e brancos na casa grande, a miscigenação no Brasil é fruto de violência sexual contra mulheres racializadas e a associação entre as culturas foi feito por meio de coerção aos não cristãos e interdição aos cultos e costumes dos africanos. Essa visão romantizada de Freyre não consegue se sustentar, pela própria continuação das desigualdades raciais que o país ainda sofre, uma vez que com a abolição da escravidão no século XIX não tinha o intento de eliminar as hierarquias raciais no país e sim, na verdade, aliar a divisão do trabalho social à um ideal de produção burguesa, em que o trabalho seria sinônimo de dignidade ao invés de ser associado como uma atividade subalterna, feita por uma casta inferior, ou seja, os negros escravizados (Ianni, 2002, p. 180-181).

Certamente, pode-se afirmar que o imaginário da existência da ideologia da democracia racial no Brasil foi se institucionalizando como uma característica específica do país, exaltando a mestiçagem brasileira como prova dessa singularidade em relação a outros países do mundo no século XX, período em que esses enfrentavam sérios problemas interétnicos, devido à ascensão do fascismo na Europa e às consequências das guerras resultantes do imperialismo europeu no século XIX.

Dessa forma, a característica de mestiçagem no Brasil acabou se tornando um artefato político para a constituição de um Estado-Nação, conforme as exigências da modernidade, com princípios de soberania territorial, governança centralizada e identidade nacional. Nesse contexto, o samba veio a se consolidar como um dos elementos desse princípio de identidade da nova configuração política mundial. O samba, construído sob a narrativa de ser uma expressão resultante da fusão entre o batuque de origem africana e a poesia portuguesa,

⁷ Lélia Gonzalez vai argumentar, utilizando os fatos históricos, justamente ao contrário. Discorrendo sobre a experiência da colonização portuguesa no Brasil comparando a experiência inglesa de colonização nos Estados Unidos e África do Sul, em que nestas o racismo seria mais aberto (racismo por segregação), com violência extremadas e a tentativa de apagamento total da cultura dos colonizados, enquanto a colonização nas Américas pelos países ibéricos exercia um racismo mais disfarçado (racismo por denegação), em que este último teria uma alienação mais eficaz devido a experiência de dominação contra os mouros que a península ibérica já tivera.

⁸ Ver Kabele Munanga (2009) e Lélia Gonzalez (2020).



passou a ser considerado um indicativo expressivo da mestiçagem como característica da identidade nacional brasileira, como exemplificado na composição de Vinicius de Moraes e Baden Powell:

“Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
E se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração”

A valorização da mestiçagem configurou-se como um instrumento estratégico para a promoção da unidade nacional e da homogeneização identitária no Brasil, sendo igualmente utilizada como recurso para evitar conflitos raciais. Nesse sentido, serviu como argumento para a negação das desigualdades raciais e da necessidade de políticas reparatórias (Munanga, 1999, p. 100). Inserida nesse contexto, tal retórica racial, anteriormente alicerçada na ideologia do branqueamento da população, foi ressignificada durante o Estado Novo, passando a integrar um ideal de nação baseado na noção de democracia racial (Seyferth, 1991, p. 171). Esse momento representou, no âmbito do pensamento social brasileiro, a primeira valorização explícita dos elementos culturais e raciais de ascendência africana presentes na figura do mestiço, rompendo com a lógica da pretensa superioridade da raça branca como base da identidade nacional (Vianna, 1995, p. 73). Nesse contexto, o samba foi apropriado pelo Estado como artefato político instrumentalizado para esse propósito.

Cabe, neste momento, compreender de que maneira a cultura popular se insere no jogo simbólico contemporâneo de disputas narrativas, considerando suas implicações nas relações de poder e na construção de identidades.

A cultura popular como campo de disputa

Muitas das significações e formatos desenvolvidos pelos grupos que produzem o samba no Maranhão podem ser considerados estabelecidos a partir de noções recebidas dos modelos amplamente divulgados pelas instituições dominantes de comunicação. A influência do desfile das escolas de samba,



especialmente as do Rio de Janeiro, é notória⁹. Contudo, seria incongruente afirmar que os grupos de samba maranhenses seriam predecessores das escolas de samba (formato carioca), uma vez que esses grupos já existiam no contexto das brincadeiras de batuque no estado. É possível afirmar com segurança que essa influência é fruto da implementação de um projeto político-cultural brasileiro, no qual a demarcação de símbolos difundidos pelo Estado e pela indústria do entretenimento como "cultura brasileira" teve o propósito de homogeneizar a população e criar uma identidade nacional coesa para a construção de um Estado-Nação.

De todo modo, afirmar tal conjunção é suscetível à interpretação de uma passividade dos grupos de samba do Maranhão diante do domínio do Estado e da imposição de sua ideologia da cultura brasileira. No entanto, essa consideração é limitante e não consegue apreender as dinâmicas culturais na modernidade, uma vez que isso não justifica a ideia de que o samba produzido no Maranhão esteja já submisso ao domínio do aparato estatal e da indústria cultural. Dessa forma, afirmar que o que é de especial no ritmo no estado já está perdido e, por esse motivo, não teria mais relevância para a experiência etnográfica sobre esse gênero, é uma perspectiva reducionista. Conforme destaca Marshall Sahlins em *Pessimismo Sentimental* (2007), ao refletir sobre os efeitos da expansão do violento projeto universalizante do capitalismo em escala global, questiona-se se os povos não ocidentais estariam progressivamente se ocidentalizando. Tal processo de homogeneização cultural implicaria, assim, em um comprometimento epistemológico e político do próprio conceito de cultura.

Ora, esses grupos de samba do Maranhão "não estão fugindo à responsabilidade de elaborar culturalmente tudo o que lhes foi infligido"(p.52), não sendo apenas passivos em um processo de 'carioquização' do samba no

⁹ Em algumas cidades, como Cururupu, Rosário, que possuem mais de um grupo de samba, existe a organização por parte do município da apresentação do desfile dos grupos por uma passarela. Além disso algumas significações dos grupos de samba são estabelecidas a partir do formato carioca de samba mais conhecido, por exemplo, é comum ouvir na fala de alguns fazedores culturais do samba no estado que no começo o grupo era apenas uma turma de samba que depois evoluiu para uma escola de samba, adicionando elementos dispostos nos formatos de passarela (mestre-sala, porta-bandeira, baianas, carros alegóricos e etc.).



Maranhão (Araújo, 2012, p. 81), ao qual esses grupos foram submetidos, sendo compelidos a se adequar às diretrizes de um projeto político voltado à homogeneização cultural no Brasil, induzindo à afirmações de que o que é excepcional desse gênero no Maranhão está em vias de extinção ou já foi extinto. Concordar com isso é negar a capacidade de agência dos sujeitos envolvidos nessa manifestação, além de desconsiderarem as possibilidades de reelaborações socioculturais a partir desses agravantes.

As reflexões sobre cultura popular de Stuart Hall (2003), ajudam a pensar essas relações estabelecidas entre as classes (podemos dizer dominantes e dominadas) no processo cultural na modernidade. Para situar melhor o lugar da cultura ele fala que: “ É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (P. 249). Explicando sobre como se instalou o processo do carnaval do samba em São Luís, Martins (2000) proporciona a reflexão sobre a cultura popular como um campo em que transformações são operadas:

O carnaval do samba em São Luís inicia-se com a formação das turmas de batucadas e se consolida com a canalização da maioria dos esforços carnavalescos para os desfiles oficiais das Escolas de Samba [...] a princípio não se falava exatamente de samba, mas de batucada, que, a rigor, são sinônimos. Foi como turma de batucada que se fundaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís, ao findar a década de 1920 (Martins, 2000, p. 113).

Percebe-se uma movimentação no sentido de enquadrar o carnaval ludovicense em uma identidade nacional brasileira que estava sendo construída no início do século XX, na qual o samba seria um elemento de identificação e homogeneização da população. Assim, infere-se que a cultura popular é um produto multideterminado por diversos setores, sendo constituída tanto pela criação do Estado quanto pela participação da sociedade civil. Conceber a cultura como algo puro, estático e limitado seria perpetuar as contradições da tradição antropológica funcionalista. É mais adequado concebê-la como um elemento dinâmico, permeado por movimentações de diversos agentes, com interesses e forças heterogêneos (Wolf, 2003, p. 294-295).

Para Hall (2003), ao refletir sobre a modernidade e a cultura popular, não existe uma questão de autenticidade cultural ou um processo orgânico em suas formações, mas sim uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Nesse sentido, ele afirma: “trata-se de



uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (Hall, 2003, p. 257). Assim, ao considerar a formação dos grupos de samba maranhenses, observa-se a interlocução de diversos atores sociais, que possuem forças desiguais e interesses variados, na disputa pela produção da cultura popular. Essa disputa envolve, de um lado, os esforços para adequar as manifestações populares a um projeto político de Estado-Nação e, de outro, a resistência dos grupos de samba em continuar reproduzindo suas práticas de sair pelas ruas batucando. Essa dinâmica se insere no cerne da dialética cultural entre esses agentes.

Como Martins (2000) explica mais uma vez, que os grupos que procuravam alternativas a esse formato imposto, eram marginalizados e sofriam repressão policial:

As camadas inferiores, principalmente os grupos de negros e de mulatos, estavam praticamente impedidas de se renuir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas ruas de seus bairros, podia apenas desempenhar o papel de expectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revolta: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma turma de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes num conflito que podia chegar ao derramamento de sangue, considerado fatores de desordem, tal ousadia terminava sempre na cadeia (Martins, 2000, p. 44).

No entanto, isso não levou à extinção das turmas de batuque da época, que, apesar da repressão, conseguiram se firmar no gosto da população, possibilitando, posteriormente, a formação de turmas de samba na capital. Assim, a cultura popular na modernidade é caracterizada por um complexo movimento contínuo entre as classes dominantes e dominadas (ou, mais precisamente, entre a cultura das classes populares e os aparatos de monopolização cultural do Estado), marcado pela tensão entre resistência e aceitação. Dessa forma, não se trata de compreender a cultura popular como totalmente autêntica, cujos significados possam ser analisados exclusivamente a partir de sua forma interna (entre o povo que vivencia a "cultura"), nem como puramente manipulada pela classe dominante para o controle da classe popular. Isso ocorre porque há elementos de identificação e reconhecimento aos quais as pessoas respondem. A identificação dos grupos maranhenses com o samba



não pode ser interpretada como uma via de mão única, fruto de uma coerção total para a imposição de uma identidade brasileira que estava sendo forjada, uma vez que batuques de origem africana já estavam presentes no estado, e o reconhecimento dessa prática cultural não foi unilateral.

No Maranhão, o samba não é tratado como uma manifestação cultural de destaque pelos órgãos públicos ligados à cultura, em que é possível observar a negligência institucional para com esses grupos¹⁰. A narrativa que associa a origem do samba aos morros cariocas posiciona os grupos maranhenses como inferiores às escolas de samba do Rio de Janeiro. Essa percepção é refletida nas políticas culturais voltadas para esses grupos, que são praticamente inexistentes, deixando-os à mercê de condições precárias, muitas vezes sem qualquer apoio governamental que garanta sua continuidade. O investimento do poder público local durante o período carnavalesco não contempla esses grupos, privilegiando os chamados blocos de abadá, que são guiados por carros de som e reproduzem músicas de sucesso do momento, atraindo um público significativamente maior.

Nota-se, assim, a tensão existente entre as classes — os ocupantes de cargos públicos e os fazedores culturais — no processo de formação cultural dos municípios. Os grupos de samba disputam espaço para continuar reproduzindo suas manifestações, reivindicando auxílio junto aos poderes públicos locais, que, por vezes, destinam recursos a esses grupos, mas, em outras ocasiões, não fornecem qualquer apoio. Esse relacionamento de emulação e patronagem evidencia o lugar da cultura na modernidade como um terreno de constante transformação, no qual prevalece a indefinição sobre o que deve ou não ser financiado. Atualmente, os grupos de samba maranhenses não recebem assistência do Estado para a continuidade de suas manifestações, enquanto outros modelos de expressão carnavalesca conseguem captar mais recursos e apoio do que esses grupos¹¹.

¹⁰ <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2025/02/13/liga-das-escolas-de-samba-de-sao-luis-pede-adiamento-dos-desfiles-por-atraso-no-repasse-dos-recursos.ghtml>.

¹¹ A reclamação de muitos grupos de samba entrevistados em relação ao carnaval local é que suas manifestações não são tanto atrativas pelo público, face ao pouco investimento público as brincadeiras e o apoio aos blocos de abadá e carro de som, modelo de carnaval que vem sendo mais cooptado nas últimas décadas nos carnavais maranhenses.



Não há dúvidas que o samba é uma música que surgiu da experiência de opressão negra no Brasil. Assim também como pode se afirmar que o samba tem uma origem religiosa afro-brasileira que acabou enveredando-se aos espaços profanos da sociedade brasileira (Amaral & Silva, 2006, p. 295). O samba, quando concebido como elemento de identidade nacional, acaba por afastar o ritmo como uma prática constituída por negros. O afastamento do samba à negritude acaba por encobrir as violências que a população negra ainda sofre. Visto que o samba é um dos elementos construídos de identidade nacional como forma de institucionalização do mito da democracia racial, como Peter Fry (1982) coloca: “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” [...]. (Fry, 1982, p. 52).

Esse afastamento também acaba por embaçar a identificação de negritude por parte de componentes negros dos grupos de samba no Maranhão. O que se percebe, que apesar do caráter incisivo de identificação de negritude por parte de membros negros de grupos de samba, ainda outros muitos, não reafirmam essa identidade, se identificando por meio de eufemismos (moreno, por exemplo). Percebe-se aí a força simbólica que a ideologia da democracia racial exerce sobre a subjetividade dessas pessoas que são racializadas, em que sendo marcadas fenotipicamente como negras e reproduzindo uma prática cultural fruto da diáspora africana, ainda negam sua negritude. Sendo isso reflexo do projeto político de embranquecimento da população brasileira, na tendência geral da sociedade fugir da cor da pele negra, sendo nesse caso essa prática de embranquecimento é sustentada ideologicamente na questão da mestiçagem cultural e biológica, o cidadão já não se vê como negro nem pela sua cor nem pelo seu exercício cultural (Munanga, 2009, p. 17). O mito da democracia racial exerce assim o desejo da classe dominante, o embaçamento da situação de dominação racial brasileira e suscitando a reprodução da desigualdade racial que sustenta os privilégios dos brancos no Brasil.

O samba como manifestação da realidade social das comunidades

Como Sahllins (2007, p. 52) já bem refutara a preocupação antropológica de que a diversidade cultural dos grupos do mundo estão se extinguindo com o avanço da modernidade e capitalismo por todos os territórios do mundo e assim



homogeneizando todas as ações econômicas e simbólicas dos diversos sujeitos do mundo, em que ele argumenta que o capitalismo é apenas um fator componente no meio desse intercâmbio cultural e que este não teria a contingência de uma ‘aculturação’ dos povos não ocidentais. Expondo a perspectiva de que os povos não ocidentais além de resistir ao processo violento colonial de imposição de uma forma pensamento, ainda se apropriam de elementos que são colocadas em seu contato. Por certo, o contato e a troca cultural acaba por gerar ainda mais diversidade de novas formas culturais ao invés de um desaparecimento de cultura locais.

Sob essa ótica da cultura manifesta por Sahllins (2007) concorre ponderar a percepção e o agenciamento dos grupos de samba no Maranhão aos movimentos políticos e intelectuais de explicação do Brasil e formação do Estado-Nação brasileiro. O samba, institucionalizado como elemento de identidade e construído sob a perspectiva de ser um ritmo que seria mestiço (o que foi imposto como marcador social brasileiro), foi empolado pelos grupos maranhenses não sem antes um prisma da vida social dos sujeitos, assimilando assim ao samba componentes culturais já presentes em sua realidade social¹² e reelaborando-os e criando assim uma diversidade ao que teve contato.

Dessa forma, o samba no Maranhão não pode ser colocado como uno em todo o estado, e sim como uma manifestação heterogênea em diversos aspectos, o que exprime assim a riqueza da manifestação no estado. Para tanto, a diversidade observada do samba no Maranhão possibilita também a visualização das similitudes entre os grupos de samba no estado, sendo capaz de indicar algumas de suas compatibilidades entre si, assim como também indicar algumas das distinções aos ‘sambas’ do resto do país.

Como Mauss definiu em *Ensaio sobre a dádiva* (2003), a sociedade pode ser entendida como um "fato social total". Ele compreende que a vida social se constitui com base em sistemas de prestações e contraprestações (dar, receber e retribuir) que sujeitam os indivíduos a participar de tais dinâmicas. Entretanto, ao mesmo tempo, esse sistema possui um caráter voluntário, como expressa: “o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e no entanto

¹² Uma vez que manifestações de batucada já faziam parte da realidade maranhense. Edison Carneiro (1961) colocou que o tambor de crioula seria a expressão do samba no Maranhão.



obrigatório e interessado, dessas prestações” (Mauss, 2003, p. 188). Mauss sugere que esses atos de dar, receber e retribuir permeiam todos os aspectos da vida social, econômica e cultural, vinculando os indivíduos e grupos em uma rede complexa de obrigações mútuas. Esse fenômeno é um reflexo do que ele denomina fato social total, que abrange a totalidade da vida social, integrando seus aspectos econômicos, jurídicos, morais, estéticos, religiosos e mitológicos.

É possível perceber esse sistema de prestações nas relações que as turmas de samba mantêm entre pessoas e entre outras turmas de samba de sua ou de outra comunidade vizinha. Por exemplo, a locomoção de um grupo para outra comunidade para festejar com ela exige, de forma voluntária, que esta comunidade retribua da mesma forma, ou ainda, a passagem das turmas nas portas da casa de membros que já não podem mais “sair pelas ruas”. Assim como também o arrecadamento de uma soma para a feitura das festas nos dias de carnaval, em que os grupos de samba solicitam um patrocínio aos moradores comunidade em que estão inseridos para a realizar as brincadeiras, sugere a totalidade da vida social incluindo aspectos econômicos, morais e estéticas que se vinculam. Tal sistema de relação gera um sentimento de pertencimento à expressão cultural do samba e fortalece os laços entre os grupos e os membros envolvidos. Essas interações exemplificam como o conceito de fato social total de Mauss se manifesta na prática, onde as ações de cada indivíduo estão entrelaçadas com as normas, valores e expectativas da coletividade. O sistema de dádiva e reciprocidade dentro das turmas de samba não é apenas um meio de troca material, mas também um mecanismo para a construção e manutenção de identidades coletivas, promovendo solidariedade e coesão social.

Ao observar a dinâmica dos grupos de samba, percebe-se que essas práticas de reciprocidade não são meramente econômicas ou utilitárias. Elas envolvem um profundo comprometimento emocional e simbólico, refletindo a importância cultural do samba como uma expressão de identidade dos grupos com as comunidades ao qual estão relacionadas e de resistência frente as dificuldades que passam para se manter devido a quase nula assistência do poder público. As interações entre os grupos e suas comunidades demonstram como as prestações e contraprestações permeiam e sustentam a vida social, exemplificando o que Mauss denominou como fato social total. Assim, a



reciprocidade se torna um mecanismo essencial para o fortalecimento dos vínculos sociais que asseguram a coesão e a continuidade das práticas culturais.

Além dessa dinâmica social, que o que parece ser bem característica da realidade dessas comunidades maranhenses, a percepção mais óbvia de que o samba no Maranhão tem algo de específico é pelo seu próprio batuque ou melhor, pela sua variedade de batuques. É notável a existência de escolas de samba no estado, naquele formato mais divulgado nacionalmente, de samba-enredo e o desfile das escolas pela passarela, não só na capital maranhense, mas também em outras cidades do interior, como Cururupu e alguns de seus municípios, por exemplo, ou em outros municípios com somente as escolas de samba e que de alguma forma se espelham nesse formato mais difundido, no entanto, não se encerra aí.

É possível ver uma experiência diferente no Maranhão, o ritmo do batuque é mais cadenciado, o que parece ser uma característica geral dos grupos de samba no Maranhão. Até alguns grupos que se consideram “escolas de samba” acabam ainda de ter o batuque mais lento, como que quase “típico” maranhense. No entanto não pode se afirmar a existência de um batuque uniforme em que seja possível apontar como um único no estado. Cada grupo de samba e seu batuque é uma realidade per si, sendo cada um fruto de escolhas sociais, ou seja, cada grupo é um artefato cultural. Dessa forma, não se agarrando a ideia evolucionista de que exista uma matriz (es) cultural (ais) do samba maranhense do qual derivam os grupos no estado, não se pretende classificar o batuque dos grupos de samba maranhense de forma homogênea, cada grupo possui suas particularidades, cada grupo é um universo. Isso aponta um ponto caro para este artigo, que apesar dos conceitos até aqui utilizados se adequam aos propósitos do estudo, o olhar a cada grupo já é um universo a ser estudado e apreciado, sendo cabível a análise de como se processou o jogo de apropriação dos elementos dispostos da manifestação cultural de cada grupo e como estão ligados à comunidade ao qual pertencem.

A gente tenta levar algumas características das escolas de samba do Rio, como eu falei ainda agora, né, baiana, porta bandeira, mestre sala, rainha de bateria, são dessas formas... eu não posso lhe dizer diretamente como é que é, porque cada um samba de uma forma que a gente chama de samba, né... são desse jeito. (Careca, Acadêmicos do Jacioca – Jacioca, Bequimão)



Há a suposição, que uma boa parte dos sambistas de São Luís defendiam, que o samba no Maranhão passou por uma “carioquização” (Araújo, p. 81, 2012), porém não compartilho dessa ideia. Primeiro que, como Canclini (2008) propõe uma leitura da cultura popular como um campo híbrido, marcado pela interpenetração entre tradição e modernidade, entre o local e o global, em que os sujeitos populares atuam como agentes ativos na produção e redefinição de suas práticas culturais, imputar uma certa contaminação estrangeira como forma de descaracterização de uma manifestação local não se sustenta. E segundo que ainda sim a forma de fazer samba no interior do estado se mostra distanciado de um “samba carioca”.

Pode se dizer que a classificação por parte dos interlocutores sobre o que seria uma escola de samba e o que seria uma turma de samba geralmente é colocado na trajetória dos grupos, que antes era uma turma de samba, uma brincadeira embrionária que ao passar do tempo, com o desenvolvimento do grupo com mais instrumentos e mais membros, passou a ser uma escola, que de certo modo, não possuem diferenças em relação a elas mesmas, ou seja, a expressão tem significado semelhante, colocando assim entre estas duas classificações como batucada. Ou seja, a propósito, turma de samba, bloco tradicional e escola de samba são sinônimos, ou, mais precisamente, inserem-se no escopo das batucadas de samba do carnaval. A terminologia utilizada pode variar inclusive no interior de um mesmo grupo. Por exemplo, ao ser questionado sobre a natureza do coletivo, o senhor Nascimento, presidente da Escola de Samba Império do Samba, localizada no povoado Ouro, município de Penalva, declarou: 'É uma escola de samba. Bloco. Bloco de rua.' De modo semelhante, o senhor Ribamar, conhecido como Careca, residente no povoado Jacioca, em Bequimão, ao ser indagado sobre o nome de sua manifestação cultural, respondeu: 'Escola de Samba Acadêmicos do Jacioca.' No entanto, ao ser questionado quanto à forma de dança do grupo, afirmou: 'Olha, é de acordo com o batuque do *bloco*'.

Conforme já mencionado, é possível afirmar elementos específicos se repetem em algumas cidades do interior e na capital do estado. As denominadas 'turmas de samba', presentes na capital maranhense, podem ser identificadas



pelos sambistas do interior a partir de outro significante; no entanto, o significado a elas atribuído mantém-se substancialmente semelhante.

E: Ah, é que a gente chama de bloco, né, bloco tradicional. A gente bota o nome de escola de samba, mas na verdade a gente chama de bloco tradicional.

P: O senhor falou que é o mesmo ritmo... o ritmo parecido do ritmo do...?

E: É, o ritmo é o mesmo, né, dos Fuzileiros¹³...

(Careca, Acadêmicos do Jacioca. Jacioca, Bequimão.)¹⁴

O 'Amigos do Samba', até o nome que antecede, né, 'Amigos do Samba', é de escola. Então é: Escola de samba 'Amigos do Samba'. E ela faz parte de um recorte de algumas escolas, que a população costumou chamar de tradicionais, né, que existem aqui em Rosário. As características por conta da batucada, né, que é uma batucada cadenciada. Que inclusive até em São Luís tem, né, 'os Brasinhas'¹⁵. (Marcos Aurélio, Amigos do Samba. Rosário.)

É importante salientar que o presente estudo não propõe compreender a capital do estado como núcleo irradiador das 'bases sambistas' do estado a partir de uma perspectiva determinista, segundo a qual a influência de um projeto político nacional de formação identitária se desdobraria de forma linear da capital para o interior, obedecendo a uma lógica cultural hierarquizada e unidirecional. Seria metodologicamente inadequado afirmar que as expressões do samba em localidades situadas fora da capital tenham se constituído exclusivamente por meio dessa dinâmica centralizadora. Na realidade, torna-se impraticável, do ponto de vista metodológico, delimitar com precisão o processo de conformação de um chamado 'samba maranhense' com base nessa lógica. Isso se deve ao fato de que a modernidade é marcada por expressões culturais plurais, construídas por meio de múltiplas redes de significados, em constante reelaboração e transformação, o que dá origem a formas culturais híbridas e dinâmicas. Nesse sentido, a busca por uma origem única e linear para uma suposta 'identidade sambista maranhense' não apenas se revela inviável, como também carece de relevância para a elaboração de uma análise antropológica rigorosa e fundamentada. Como explica Canclini (2008):

¹³ Ele está se referindo ao Fuzileiros da Fuzarca, grupo com mais de 70 anos criado em São Luís designado geralmente como turma de samba.

¹⁴ E: entrevistado; P: pesquisador.

¹⁵ Grupo de São Luís designado geralmente como bloco tradicional.



Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis- preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo- são a base mais secretada simulação social que nos mantém juntos. [...] A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio. Por isso mesmo, o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. (P. 160)

Porém, ainda é possível destacar as singularidades do samba do Maranhão, por exemplo, a disposição dos instrumentos nos grupos de samba do Maranhão. Se nas escolas de samba do formato de desfile e samba-enredo se tem a caixa, os surdos, o repique, o chocalho, o tamborim e cavaquinho, por exemplo, os grupos de samba maranhense podem conter a retinta ou requinta, o tarol, o três por um e dois por um (marcação), o treme-terra, a cabaça, o ganzá e outros.¹⁶ A disposição dos instrumentos dos grupos maranhenses pode se alterar de localidade a localidade, em que cada grupo organiza sua bateria de acordo com seus recursos, mas estes acabam se repetindo sem muita variação de nome nos instrumentos. A retinta ou requinta, por exemplo, que é um tambor pequeno tocado com um ou dois pedaços pequeno de pau, se repete em quase todos os grupos que foram entrevistados. Os materiais dos instrumentos podem variar, em que os tambores podem ser feitos de zinco (latão) ou madeira, encoberto com couro de animal (bode, cabra, veado, cobra) ou pele que geralmente encobre instrumentos de percussão, feitas de *polyester*.

Além do, pode se dizer, ritmo “específico” do samba no Maranhão, as brincadeiras feitas pelos grupos de samba se tornam uma manifestação da realidade social maranhense, pelo envolvimento que os fazedores culturais dessa manifestação têm com outras brincadeiras maranhenses. É possível perceber que os mestres que fazem o samba no estado geralmente estão envolvidos com o tambor de crioula, puxam bumba-boi, ou como também podem

¹⁶ Como exemplo a diversidade da utilização dos instrumentos, em uma entrevistada ao seu Cabudi, do povoado Centrinho em Santa Rita, ele informa que sua brincadeira – Espelho do Samba – utiliza o crivador, instrumento do tambor de crioula. Assim como também os nomes dos mesmos instrumentos, podem variar. Como é possível perceber na fala de Toquinha da Estrela do Samba do povoado Caminho Novo de Penalva, : “Chuá é aquele que faz ‘tchic tchic’. Eu já ouvir falar diferente o nome pra aí. ‘Rapá, que negócio é chuá? O que é chuá?’. Aí é só uma palavra diferente, eles disseram que é tal coisa: “Isso aqui é tal coisa”



participar de outras manifestações menos regionalistas. Esse fluxo do samba com outras manifestações diversifica mais ainda as características entre os grupos, tendo cada grupo sua forma particular de tocar, assim como também a possibilidade do desenvolvimento de outras brincadeiras no período do carnaval¹⁷.

Considerações finais

O artigo teve como objetivo uma análise sobre a formação cultural da manifestação do samba no Maranhão, procurando refletir sobre o ritmo, enquanto símbolo de identidade nacional e a representação deste para grupos maranhenses envolvidos com essa manifestação, assim como também fornece algumas características musicais específicas notadas nas falas dos fazedores culturais envolvidos com a manifestação do estado e das dinâmicas sociais ao quais estão envolvidos os grupos que produzem essa expressão com suas comunidades.

Longe de ter uma concepção generalizante do samba maranhense, pelo próprio limite das comunidades visitadas, assim como também pelo fato que atos classificatórios podem gerar nocentes categorias de uma suposta autenticidade cultural que é coesa e fechada, uma vez que o artefato cultural de cada grupo é um produto multideterminado por vários setores, das próprias comunidades, de seus brincantes e mestres, quanto também dos gestores de políticas públicas. Decerto o que se observa é uma diversidade cultural em relação ao ritmo, constituindo cada grupo um universo por si só. Os conceitos colocados no texto se referem a dinâmicas, que de uma certa forma, se repetem em diversos grupos de samba espalhados pelo estado, foram utilizados para se adequar melhor os propósitos do estudo, em que eles levam em consideração somente um fragmento interpretativo do fenômeno de um contexto específico ao qual foram obtidos os dados, não à generalidade.

O samba no Maranhão não se manifesta como algo homogêneo em todas as suas particularidades, porém é possível captar elementos que se

¹⁷ Em uma entrevista realizada ao seu Panticó de Central do Maranhão, ele comenta uma que faz um bozinho no período carnavalesco – chamado por ele de Boi de Carnaval – brincada com alguns instrumentos do bumba boi (zabumba, matraca).



assemelham entre eles, que assim, podem ser considerados como constituintes de uma realidade maranhense. Pode se dizer que o samba é mais uma expressão que se integra a realidade cultural maranhense dentro do escopo das batucadas. Os mestres que compõem a brincadeira dos grupos de samba se relacionam com outras manifestações locais e os elementos das várias expressões ao que se vinculam pode ser percebido na produção cultural da brincadeira do samba, com um ritmo particular de cada grupo.

De toda forma, o que se percebe, é que o samba no Maranhão é rico e diversificado, o que deixa aberto para estudos posteriores sobre esses diversos grupos espalhados no Maranhão, uma vez que é escassa os estudos sobre grupos dessa natureza fora do eixo da capital, com a dedicação para o entendimento das particularidades musicais que é possível perceber em cada grupo do estado e dos processos sociais que passaram esses grupos que criam as teias de significados dos envolvidos com a manifestação.

Referências

AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner Gonçalves da. 2006. "Foi conta pra todo canto. Música popular e cultura religiosa afro-brasileira". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n. 34, p. 189-235.

CANCLINI, Néstor García. 2008. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed., 4. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CARNEIRO, Edison. 1961. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC.

FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. 2012. "Carnaval do meio-norte brasileiro: a nova dinâmica da festa e a retração das escolas de samba em São Luís, Belém e Teresina". *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 77-98, mai.

FRY, Peter. 1982. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.

GEERTZ, Clifford. 2008. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

GONZALEZ, Lélia. 2020. "Racismo e sexismo na sociedade brasileira". In: _____. *Por um feminismo afrolatinoamericano*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.



HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, p. 249.

IANNI, Octávio. 2002. "Tipos e mitos do pensamento brasileiro". *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 7, jan./jun., p. 176-187.

MARTINS, Ananias. 2013. *Carnavais de São Luís*. São Luís.

MAUSS, Marcel. 2003. "Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, p. 187-188.

MUNANGA, Kabengele. 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes.

MUNANGA, Kabengele. 2009. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 17.

ORTIZ, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Editora Brasiliense S.A., p. 127-128.

SAHLINS, Marshall. 2007. "A sociedade afluyente original (1972)". In: _____. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFMG.

VIANNA, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Zahar.

WOLF, Eric. 2003. "Cultura: panacéia ou problema?". In: RIBEIRO, Gustavo Lins; FELDMAN-BIANCO, Bela. (org.). *Antropologia e poder: contribuições de Eric Wolf*. Brasília: Editora UNB, p. 293-299.